

De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée

Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)

Pierre-Lin Renié



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2007

Pagination : 18-33

ISBN : 2-911961-20-x

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Pierre-Lin Renié, « De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée », *Études photographiques* [En ligne], 20 | Juin 2007, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 23 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/925>

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

Propriété intellectuelle

De l'imprimerie photographique à la photographie imprimée

Vers une diffusion internationale des images (1850-1880)

Pierre-Lin Renié



Fig. 1. A. Salzman, « Jérusalem, fontaine arabe », tirage sur papier de L.-D Blanquart-Evrard, 33,2 x 23,2 cm (image), 1856, coll. SFP.

- 1 Les années 1850 sont une décennie fondamentale dans l'histoire de la circulation des images. Pour la première fois, les éditeurs d'art ont à leur disposition les moyens permettant d'offrir au public une gamme à l'étendue jusqu'ici inégalée. En utilisant aussi

bien les techniques traditionnelles de gravure que celles plus récentes de la lithographie, opérationnelle en France depuis 1816, puis de la photographie et de ses dérivés photomécaniques, la publication d'images en tous genres atteint des sommets¹.

- 2 Ces éditions sont tirées à un nombre variable d'exemplaires, de l'ordre de la centaine à plusieurs milliers pour certaines. S'il peut paraître abusif de parler alors de diffusion de masse, elles témoignent à tout le moins d'un désir de multiplication² caractéristique d'une époque où la notion de tirage limité, essentiellement mercantile, n'est pas encore apparue. Lui-même en passe de se structurer, le réseau des éditeurs d'art constitue l'unique canal de diffusion à travers lequel circulent les images les plus diverses. La production des années 1850 offre le panorama le plus disparate d'artistes, de sujets et de genres, d'œuvres originales et de reproductions, exécutées par des techniques artisanales ou mécaniques ; elle juxtapose indifféremment œuvres d'art établies, motifs d'art appliqué et documents. Reflet d'un moment singulier dans l'histoire de l'art, à la fois chaotique et expérimental, ce mélange foisonnant défie toutes les tentatives de classement et bouscule les hiérarchies établies.
- 3 Emblématique de cette époque de bouleversements, la maison Goupil bâtit l'empire industriel le plus puissant de son époque dans le domaine des images³. À la fin des années 1840, son catalogue comprend plus de 3 000 références, alors qu'elle vient d'ouvrir une succursale à New York, en 1848. D'autres suivront dans les principales capitales européennes. Sans que la chronologie en soit toujours nettement établie, Goupil se trouve au milieu des années 1860 à la tête de galeries à Berlin (dès 1852), Londres (au moins à partir de 1857), La Haye (1861), et Bruxelles (1863). La dissémination des images à l'échelle du globe devient peu à peu une réalité, phénomène dans lequel la photographie joue un rôle de premier ordre.

L'imprimerie photographique, une industrie nouvelle

- 4 Se prêtant à la production en nombre, la photographie ouvre des possibilités immenses aux éditeurs d'art. Pour ses défenseurs, en lutte pour la reconnaissance de leur discipline, la multiplication des épreuves et leur diffusion sont les plus sûrs moyens d'acquérir une nécessaire visibilité. Fondée en janvier 1851, la Société héliographique crée dès le mois de mars suivant une commission formée de Léon de Laborde, Gustave Le Gray et Henri Le Secq ; elle est chargée d'étudier la question d'une « imprimerie photographique⁴ ». La Mission héliographique est un facteur déclenchant. Selon J. Ziegler :

« On ne doit plus différer de fonder un établissement de ce genre, le moment est arrivé : la Commission des monuments historiques offre un débouché aux productions de nos héliographes, il faut être en mesure de lui donner satisfaction. Les albums de la Société héliographique, le désir devenu général de posséder de belles épreuves, sont de puissants motifs de s'occuper d'un tel établissement⁵. »
- 5 Ironie de l'histoire, les 258 clichés issus de la Mission héliographique, déposés en 1853 à la Commission des monuments historiques, ne seront jamais publiés, au grand désespoir de Francis Wey, pour qui l'aboutissement d'une telle entreprise réside dans sa publication :

« Cette collection des monuments anciens de la France, on la doit [...] au Comité des monuments [sic] qui au retour des habiles photographes, les a félicités, a reçu leurs clichés, et les a mis sous clef dans un tiroir, sans autoriser, ni même tolérer la publication. Le public est donc privé de ces estampes que chacun se disputerait ; les photographes sont frustrés de la publicité qu'ils avaient espérée, et notre pays ne

peut se faire honneur de la plus belle œuvre qui se soit produite jusqu'ici. Nous avons demandé davantage et nous espérons mieux⁶. »

- 6 L'autre partie de la clientèle visée est professionnelle, avec les éditeurs, mais aussi les architectes, désireux d'obtenir des reproductions en nombre de leurs plans et esquisses. César Daly, éditeur de la *Revue d'architecture*, est invité aux réunions et encourage les recherches :

« Tous les architectes désirent l'établissement d'une imprimerie, mais il faut que ses produits puissent entrer dans les prix marchands. Si l'on ne veut pas prendre pour base une épreuve gravée qui revient en moyenne à 10 centimes, qu'on ne dépasse pas d'une manière trop sensible les prix de la lithochromie, alors la photographie lui serait de beaucoup préférable⁷. »



Fig. 2. Ch. Marville, « Cathédrale de Reims. Portail Saint-Nicaise », tirage sur papier salé de L.-D. Blanquart, 34,5 x 24,2 cm, 1855, coll. SFP.

- 7 Depuis 1847, Louis-Désiré Blanquart-Évrard perfectionne les recherches de Talbot, en vue de créer une imprimerie photographique. Bien qu'Eugène Piot soit le premier à publier en France une série de photographies – la première livraison de son *Italie monumentale* paraît en août 1851 –, Blanquart-Évrard ouvre son établissement en septembre 1851 dans la banlieue de Lille, aventure éphémère mais capitale⁸. Les épreuves de plus de mille clichés sortent de ses ateliers, jusqu'à leur fermeture en 1855 (voir fig. 1 et 2). Le terme d'imprimerie photographique indique combien cette entreprise se situe dans la longue tradition des images imprimées, qui a déjà connu un premier bouleversement trois décennies plus tôt avec le développement de la lithographie⁹. S'il cherche à se singulariser, le milieu photographique ne saurait pour autant constituer un monde à part, détaché de son environnement socioculturel. Les premières publications photographiques se coulent dans la tradition établie de l'estampe, utilisant les mêmes codes de présentation. Francis Wey compare les photographies de Piot à des estampes :

« Tirées sur papier de Chine, les épreuves de *L'Italie monumentale*, collées sur un papier blanc avec double marge, portent, comme les estampes, leur *lettre gravée*, contenant l'indication des monuments et, en suscription, le titre de la publication. Ce sont de belles et grandes gravures à la manière noire, avec lesquelles rien ne peut rivaliser [...]»¹⁰. »

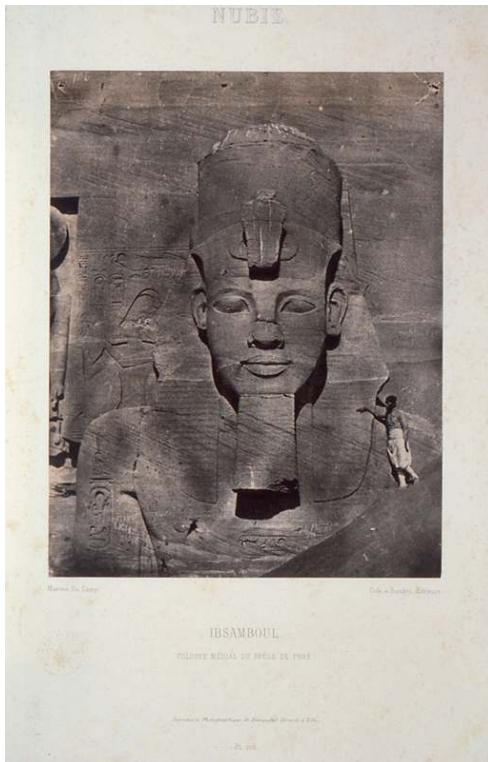


Fig. 3. M. Du Camp, « Nubie. Ibsamboul. Colosse médial (enfoui) du Spéos de Phré », in *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, pl. 55, tirage sur papier salé, 20,9 x 16,3 cm (image), 1852, coll. Metropolitan Museum of Art, New York, Robert O. Dougan Collection, Gift of Warner Communications Inc. (1981).

- 8 Tout comme les estampes, les photographies sont adaptées à l'illustration des livres. Gide & Baudry, éditeurs spécialisés en sciences, voyages, art et archéologie, recourent avec succès à la photographie. En 1852, ils publient leur première tentative en la matière, le célèbre livre de Maxime Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*, comprenant 125 planches tirées – imprimées, devrait-on dire – par Blanquart-Évrard (fig. 3). C'est pour l'une des livraisons de cet ouvrage que le *Journal de l'imprimerie* crée une rubrique "photographies", nouveauté d'une forte portée symbolique¹¹. Cet essai ne reste pas sans lendemain, même si Gide & Baudry continuent à utiliser les techniques traditionnelles de l'illustration, la lithographie en particulier. Au cours des dix années suivantes, ils éditent des volumes aussi importants que ceux des frères Bisson, *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra* (1853, 12 planches) et *L'Œuvre de Rembrandt reproduit par la photographie* (1853-1858, texte de Charles Blanc), *Jérusalem* d'Auguste Salzmann (1856, 174 planches, avec une "petite édition" de 40 planches), les *Trésors d'art de la Russie ancienne et moderne* (1859, 200 photographies d'Ambroise Richebourg avec un texte de Théophile Gautier), ou encore les *Cités et ruines américaines* de Désiré Charnay (1863, 49 planches).
- 9 Qu'ils viennent du monde de l'estampe ou du livre, les éditeurs adoptent rapidement la photographie. Goupil & Cie publient leurs premiers albums en 1853. Ils font souvent appel à une imprimerie photographique parisienne concurrente de Blanquart-Évrard, H. de Fonteny, dont l'existence semble encore plus éphémère que celle de leur illustre

devancier, et l'activité moins importante¹². Fonteny tire ainsi les épreuves de Félix Teynard (*Voyage en Égypte et Nubie*, 1853-1854, 160 planches), François-Auguste Renard et Charles-Henri Plaut (*Paris photographié*, 1852-1853, 30 planches), et Charles Nègre (*Voyage dans le midi de la France*, 1854, 10 planches). Dûment multipliées, adoptant les codes de l'estampe, les images photographiques sont en mesure de s'imposer sur tous les fronts, aussi bien comme formes artistiques pertinentes que comme produits d'une industrie viable. Tout semble possible, alors.

La guerre de Crimée, un événement cristallisateur

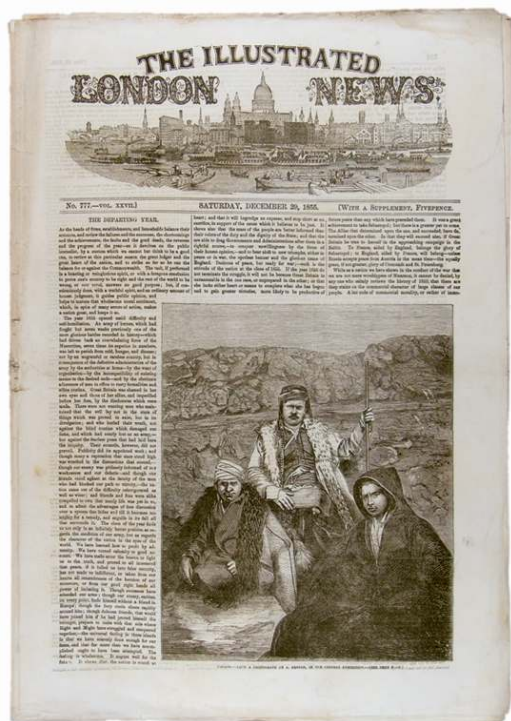


Fig. 4. *The Illustrated London News*, 29 déc. 1855, « Croats », gravure sur bois d'après une photographie de R. Fenton, coll. SFP.

- 10 La guerre de Crimée (1853-1856) donne lieu à une production pléthorique d'images. Située à une époque charnière, où toutes les techniques, formes et supports coexistent – lithographie, photographie, gravure, presse illustrée, recueils, feuilles volantes – et où commence à s'organiser un marché international des images, elle cristallise nombre d'expériences fondatrices pour le nouveau régime des images qui se met en place¹³. En décembre 1854, Goupil publie son deuxième catalogue consacré spécialement à la Crimée ; il recense 20 planches parues dans les trois derniers mois, soit un rythme assez soutenu. La plupart sont des lithographies, technique rapide particulièrement adaptée au traitement de l'actualité. Donnant lieu à un déluge d'images de toutes sortes, la guerre de Crimée précipite la révolution des images. Cartes, panoramas, portraits de généraux, d'officiers, d'hommes d'État, caricatures et scènes de batailles envahissent les vitrines des marchands d'estampes. *The Illustrated London News* envoie Constantin Guys en Crimée ; les dessins qu'il fournit sont traduits en gravures sur bois, imprimées dans le journal. À l'origine pris sur le vif, ces motifs sont recyclés et réinterprétés par quantité d'imagiers.

La « guerre d'Orient », comme on l'appelle alors, s'insinue partout – sans doute aussi parce qu'elle est déjà présente dans tous les esprits. Parmi les nombreux souvenirs de l'Exposition universelle de 1855, alors que le Second Empire connaît son apogée, plusieurs lithographies publiées par Goupil rendent hommage à la visite de la reine Victoria à Paris. Dans une loge à l'Opéra, l'image des deux couples régnants, entourés de généraux, scelle l'alliance entre les deux nations dans le conflit qui les oppose à la Russie (fig. 5).

- 11 Moderne, la photographie joue également un rôle dans la couverture de l'événement. Si l'on en croit le témoignage de la femme de Jean-Charles Langlois, enjoignant à son mari de concentrer ses efforts sur la commande du panorama de Sébastopol qui lui a été faite, le marché est saturé de photographies de la Crimée dès l'automne 1855 :

« Il n'y a pas de vues charmantes de Sébastopol que vous puissiez faire qui n'aient probablement déjà été explorées et reproduites par beaucoup d'artistes. Il y a trois mois, lorsque je m'informais chez MM. Rittner et Goupil [sic] d'un jeune photographe pour aller à Sébastopol, ils me disaient qu'ils étaient inondés de vues de ce pays¹⁴. »



Fig. 5. Menut Alophe « La reine d'Angleterre au théâtre de l'Opéra, Paris, le 21 août 1855 », lithographie, 35 x 57,1 cm, 1856, coll. musée Goupil, Bordeaux.

- 12 L'expédition de Roger Fenton en Crimée et les photographies qu'il en rapporte (voir fig. 4 et 6) sont bien connues. Je ne discuterai pas ici leur valeur artistique ou documentaire, et dirigerai mon attention sur les éléments plus obscurs inscrits dans leur marge¹⁵. La campagne photographique de Fenton est commandée par Agnew dans le but même d'une publication. En règle générale, la lettre imprimée au bas du montage des épreuves indique une co-édition par quatre maisons :

« Photographed by R. Fenton. Manchester, Published by T. Agnew & Sons [suit la date de publication de l'épreuve]. London, P. & D. Colnaghi & Co. Paris, Moulin, 23 rue Richer. New York, Williams & Co. »

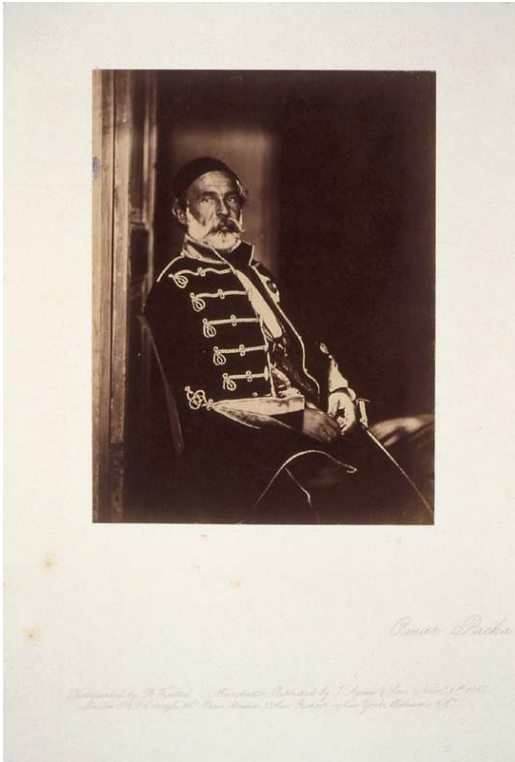


Fig. 6. R. Fenton « Omar Pacha », tirage sur papier salé, 17,9 x 13,4 cm (image), 1855, coll. Metropolitan Museum of Art New York, Gilman Collection, Museum Purchase (2005).

- 13 Cette association réunit deux importants marchands de peintures et éditeurs d'estampes anglais, Agnew et Colnaghi¹⁶, un photographe professionnel parisien, Félix-Jacques-Antoine Moulin, et un éditeur d'estampes de New York, Williams & Co. Moulin a ouvert son atelier de la rue Richer en 1851. Spécialisé dans les études de nus pour artistes – et sans doute d'autres types de clients –, il est aussi connu pour son album *L'Algérie photographiée*, qu'il publie lui-même en 1858, après le voyage qu'il effectue de 1856 à 1858¹⁷. Williams & Co. s'intéressent particulièrement aux peintres américains et anglais ; comme beaucoup de leurs confrères de New York, ils vendent des fournitures pour artistes. Ils importent aussi de France des photographies de Le Gray, Marville et des frères Bisson, entre autres¹⁸. Dès les premières années de l'édition photographique, les images ainsi multipliées circulent bien au-delà de Paris, bien que les quantités concernées soient sans doute très faibles. Sur certaines épreuves de Fenton, on trouve enfin la mention de McClure & Son, éditeur à Glasgow et d'un certain Shapin, à Sydney. Il s'agit manifestement là d'un projet international, qui dépasse le seul cadre européen ; mais plus étonnante encore est la nature même des co-éditeurs. Il reste difficile pour nous d'envisager la collaboration autour d'un tel projet entre deux marchands d'art solidement établis à Manchester et à Londres, un photographe professionnel parisien de modeste envergure, et un éditeur new-yorkais, avec deux associés ponctuels, l'un écossais, l'autre australien. Des mondes aujourd'hui considérés comme isolés et séparés le sont en réalité beaucoup moins à l'époque. L'ivresse de l'industrie et l'excitation produite par de nouvelles technologies encouragent les expérimentations et les alliances hasardeuses – situation qui n'est pas sans parenté avec les débuts de notre ère numérique.

Marchands, éditeurs, imprimeurs

- 14 À l'instar de Goupil, il est assez fréquent que les marchands d'art soient aussi éditeurs d'estampes, et s'intéressent aux possibilités de la photographie. En 1853, Colnaghi a déjà publié avec Goupil la série de Benjamin Delessert reproduisant 67 gravures de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël¹⁹. De manière moins attendue, il diffuse à partir de 1864 les photographies de Julia Margaret Cameron²⁰.
- 15 On s'étonne de ne pas retrouver dans le projet Fenton une figure passionnante et encore mal connue, Ernest Gambart²¹. Marchand de peintures et éditeur, ancien employé de Goupil avec qui il reste très lié et poursuit de nombreux projets éditoriaux, il semble faire feu de tout bois, et incarne la globalisation en marche : d'origine belge, il établit ses quartiers à Londres, et organise plusieurs expositions de peinture à New York. Dans les années 1840, il vend dans sa galerie de Londres des épreuves de Fox Talbot, dont les expériences dans le domaine des procédés photomécaniques l'intéresseront par la suite²². Il est associé à plusieurs publications photographiques d'importance, telle la *Photographie zoologique* de Louis Rousseau et A. Devéria (1853, co-édité avec Masson, à Paris), ou *Égypte et Nubie* de Félix Teynard (1853-1858, avec Goupil & Cie). Il distribue aussi en Angleterre le volume de Du Camp, *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*²³.
- 16 Gambart ne laisse pas pour autant passer l'aubaine commerciale que représente la guerre de Crimée. Il co-édite avec Bisson Frères la série de photographies que Henri Durand-Brager et Lassimonne consacrent au conflit. Sur une échelle plus réduite, cette publication rejoue les associations éditoriales mises en œuvre pour le projet de Fenton, rapprochant un atelier photographique parisien – qui n'a guère diffusé que ses propres images – d'un marchand et éditeur d'art londonien d'envergure internationale. L'impression des épreuves est assurée par Lemercier, puissant imprimeur lithographe qui s'implique aussi dans la photographie, et dont l'activité en ce domaine reste peu connue²⁴.
- 17 Bien qu'il reste très difficile de préciser le rôle exact de chacun des protagonistes au sein de ces projets éditoriaux, ces alliances improbables témoignent de l'effervescence et de la confusion des genres qui règnent dans le monde des images au cours des années 1850. Elles provoquent des expérimentations en tous genres, qui s'avèrent aujourd'hui d'une grande richesse. Un tel désordre ne pouvait malheureusement guère durer, et les cartes se redistribuent assez vite. À mesure que l'internationalisation du marché s'accroît, les marchands d'art et éditeurs d'estampes se spécialisent de plus en plus, et la production devient plus rationnelle. Blanquart-Évrard ferme son imprimerie photographique à la fin de 1855. La plupart des éditeurs d'art qui, comme Goupil, adoptent la photographie dans les années 1850, ne l'utilisent bientôt plus que pour des reproductions de peintures, et cessent de diffuser des vues et portraits.

De Beyrouth à New Bedford, une internationale des photographies

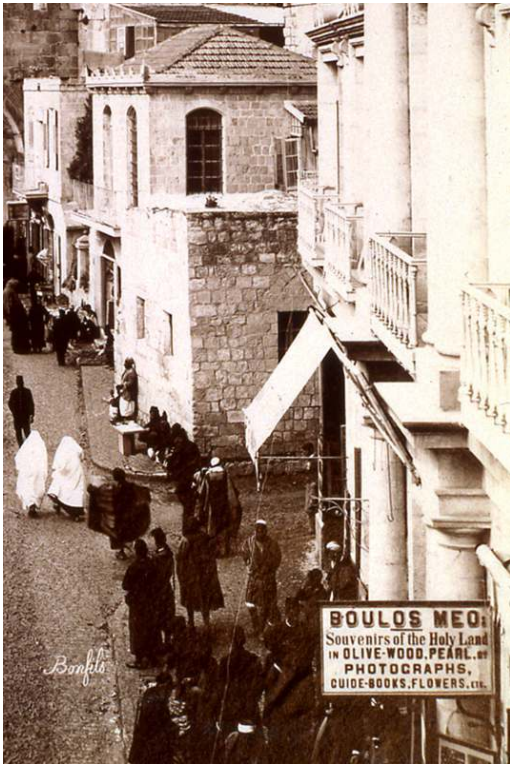


Fig. 7. F. Bonfils, « Intérieur de la porte de Jaffa » (détail), tirage sur papier albuminé, 28 x 22,6 cm, v. 1870, coll. Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Mrs John L. Swayze (1982).

- 18 Du côté des photographes, les trois décennies suivantes voient l'avènement de grands studios diffusant des milliers d'images de monuments, de types ethnographiques, et de reproductions d'œuvres d'art. Les photographies de Frith, Sommer, Alinari, Naya ou Zangaki, pour n'en citer que quelques-uns, nourrissent les albums souvenirs d'une clientèle internationale de touristes effectuant leur "grand tour" en Italie, Grèce, Égypte et Moyen-Orient. Elles servent aussi les besoins documentaires des artistes et des historiens d'art. Le rêve des membres de la Société héliographique, discutant en 1851 de l'impact qu'aurait une imprimerie photographique, est alors devenu réalité, comme le montre la vue d'une rue de Jérusalem prise dans les années 1870 par Bonfils (fig. 7). En bas à droite, une enseigne annonce, en anglais, des « Souvenirs de la Terre Sainte en bois d'olivier, nacre, etc., Photographies, Guides de voyage, Fleurs, etc. ». Les photographies sont partout ; elles sont devenues un produit de consommation courante, un souvenir dûment signalé à l'attention des touristes, au même titre que les statuette en bois d'olivier.

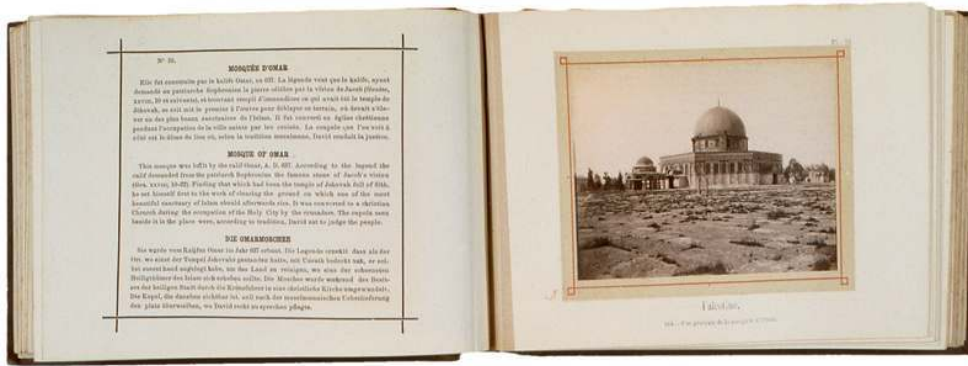


Fig. 8. F. Bonfils, « La mosquée d'Omar », album *Souvenirs d'Orient*, tirage sur papier albuminé, 7,7 x 9,8 cm, 1878, coll. coll. Metropolitan Museum of Art, New York, Joyce F. Menschel Photography Library Fund (1999).

- 19 Originaire du Gard, établi à Beyrouth en 1867, Félix Bonfils dirige l'un des ateliers photographiques les plus prolifiques de son temps²⁵. En 1876, il publie un catalogue de 678 vues prises en Égypte, Syrie, Palestine, Turquie et Grèce. En dehors de l'épreuve standard de 24 x 30 cm, d'autres formats sont disponibles, dont des cartes de visite et des épreuves stéréoscopiques²⁶. Bonfils est souvent mentionné dans les guides de voyage comme le meilleur studio de la région²⁷. Il vend aussi des albums qu'il a conçus à partir de ses photographies (fig. 8). Les textes explicatifs en trois langues – français, anglais, allemand – indiquent combien ce produit est destiné à une clientèle internationale. Mais il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'à Beyrouth pour se procurer des photographies de Bonfils. Si l'on sait qu'il dispose de nombreux revendeurs dans les principales villes européennes²⁸, sans guère plus de précisions, on ignore souvent que Bonfils a passé un contrat avec un distributeur américain, Charles Taber & Co., de New Bedford, Massachusetts, comme en témoignent les montages d'épreuves conservés dans plusieurs collections américaines²⁹ (fig. 9).

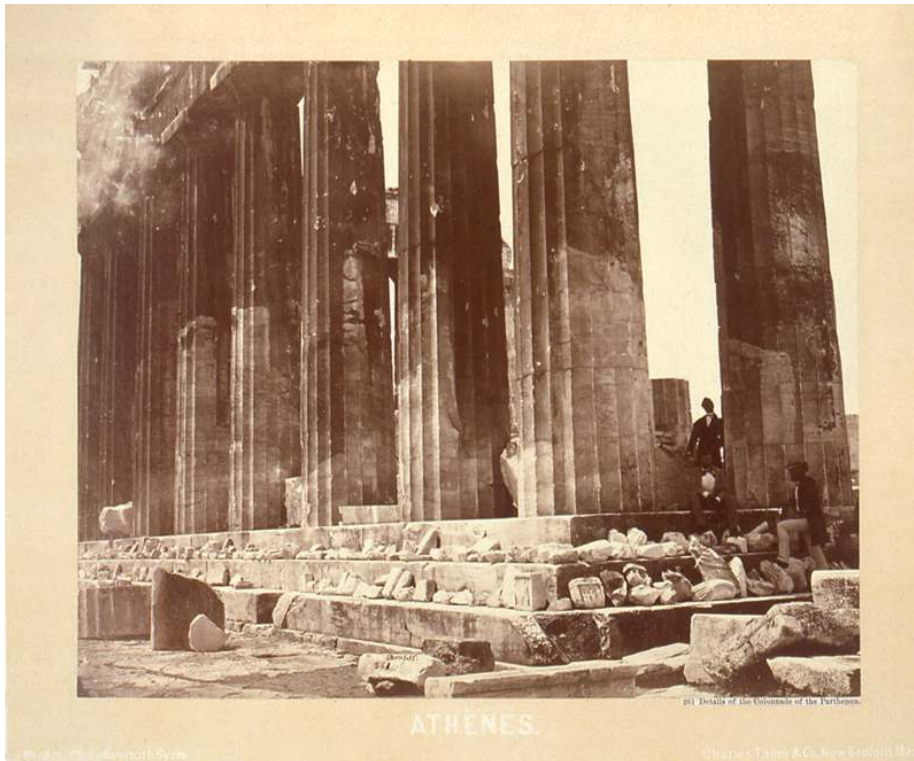


Fig. 9. F. Bonfils, « Athènes », détail de la colonnade du Panthéon, tirage sur papier albuminé, 22,3 x 27,7 cm (image), coll. Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Douglas Dillon (1981).

- 20 Dès 1872, Taber sort un catalogue intitulé *Views in the East, Egypt, Palestine, Syria, Greece* ; il comprend 526 photographies de Bonfils. Taber a débuté comme libraire en 1835, dans cette petite bourgade côtière du Massachusetts. Dix ans après, il édite des livres et vend aussi des images, des passe-partout et des cadres. En 1859, il commence à publier des estampes et des reproductions photographiques d'œuvres d'art. Son affaire est suffisamment prospère pour que le *New York Times* la décrive, dans la nécrologie qu'il lui consacre en novembre 1887, comme « la première de celles consacrées à la photographie d'art », insistant aussi sur la « fortune considérable » amassée par Taber³⁰. Les termes de son contrat avec Bonfils demeurent inconnus, si ce n'est que Taber est son agent exclusif aux États-Unis. Les catalogues de Taber recensent également des centaines de reproductions photographiques d'estampes, la plupart étant sans doute réalisées d'après des publications d'éditeurs européens, dont Goupil, si l'on en juge par les titres de ces compositions.
- 21 L'imprimerie photographique est une étape essentielle vers une prolifération accrue des images. Elle-même liée à la tradition de l'estampe, elle reste le substrat dans lequel s'enracine la photographie imprimée aux encres grasses, qui reste encore aujourd'hui l'une des modalités principales d'apparition et de diffusion des images photographiques. Dès le début des années 1850, la recherche de nouveaux procédés d'impression photomécanique occupe les milieux photographiques. Il s'agit de trouver une alternative stable aux épreuves argentiques, qui ont tendance à pâlir et à jaunir, et restent relativement coûteuses à produire. Les expériences plus ou moins heureuses et les innovations technologiques s'enchaînent. Goupil a racheté dès 1867 le brevet de la photoglyptie (ou Woodburytype), procédé d'impression photomécanique inaltérable inventé par Walter Woodbury en 1865 (voir fig. 10). Massivement exploitée, cette

technique sert de base au procédé d'impression en taille-douce aux encres grasses que Goupil divulgue en 1872 sous le nom de photogravure, avant de l'appliquer l'année d'après dans ses ateliers. La photographie et l'estampe se rejoignent dans ce remarquable procédé d'héliogravure à plat, appliqué industriellement jusqu'après la Première Guerre mondiale. À partir des années 1880, la typogravure, usant d'une matrice en relief, mise à la hauteur typographique, permet l'impression simultanée d'images photographiques et de textes, favorisant l'essor de la presse illustrée. Les impressions d'une même image se comptent alors par milliers.



Fig. 10. D'après J.-L. Gérôme, « Femme de Constantinople » (1876), conditionnement en paquet de 40 épreuves photoglyptiques de Goupil & Cie, carte album n°1117, 1879, coll. musée Goupil, Bordeaux.

- 22 Entre-temps, la mixité des rôles et les rencontres imprévisibles des années 1850 ont fait place à une individualisation et à une professionnalisation accrue des différents secteurs impliqués dans cette histoire – photographes, imprimeurs, éditeurs, marchands. Goupil, avec une poignée d'autres puissants marchands – Agnew, Colnaghi, Sedelmeyer, Knoedler et quelques autres – contrôle le marché international de l'art, à la fois des œuvres originales et de leurs reproductions. L'heure n'est plus à l'expérimentation, mais à l'efficacité industrielle, qui exige rationalisation et standardisation. Jetant les bases d'une nouvelle culture visuelle, la circulation massive des images à une échelle internationale est déjà une réalité.

NOTES

1. Dans la Bibliographie de la France, à la rubrique “estampe” (incluant les photographies à partir de 1853), le nombre d’entrées passe de 809 en 1850 à 2 721 en 1859, avec, déjà, une pointe à 4 351 en 1854. Elles se stabilisent à partir de 1855 entre 2 500 et 3 000. Ces chiffres ne sont qu’indicatifs, car ces entrées renvoient souvent à plusieurs images, voire à des séries entières. Voir à ce sujet *Image of France*, la remarquable base de données en ligne réalisée par George McKee à partir du dépouillement de la Bibliographie de la France de 1793 à 1880 (<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/mckee/newhome-vf-artfl.htm>).
2. Je préfère introduire cette notion de “désir de multiplication”, car elle prend en compte les intentions particulières, ainsi que les mentalités et les limitations propres à une période donnée. Par ailleurs, la diffusion de masse ne saurait se réduire à un simple indicateur quantitatif, nécessairement variable en fonction des époques et des techniques employées. En terme d’impact sur la culture visuelle d’une époque, il faudrait aussi intégrer la durée de diffusion d’une image, le temps long me paraissant au moins aussi marquant – sinon plus – que le temps court (une image diffusée à des centaines de milliers d’exemplaires sur quelques semaines est a priori tout autant constitutive d’une culture qu’une image de moindre diffusion, mais dont la disponibilité chez son éditeur perdure sur plusieurs décennies). De même, la durée de vie des images demande également à être considérée – ce qui est consommé et jeté, par opposition à ce qui est conservé, parfois sur plusieurs générations.
3. Sur la maison Goupil, active à Paris de 1827 à 1920, voir en particulier *État des lieux*, n° 1 et 2 (Bordeaux, musée Goupil, 1994 et 1999), et *Gérôme & Goupil : art et entreprise* (Paris, RMN, 2000). Aujourd’hui conservé au musée Goupil, à Bordeaux, le fonds comprend, entre autres, 46 000 estampes et 70 000 photographies.
4. “Société héliographique, séance du 7 mars 1851”, *La Lumière*, 16 mars 1851, p. 21.
5. “Société héliographique, séance du 21 mars 1851”, *La Lumière*, 30 mars 1851, p. 30.
6. Francis WEY, “Comment le soleil est devenu peintre”, *Musée des familles*, juillet 1853, p. 294. On notera l’usage du mot “estampe” par F. Wey, qui joue fréquemment de cette analogie (cf. note 10).
7. Art. cit. note 5. De manière générale, et à format égal, les produits de l’édition photographique se vendent moins cher que les gravures, mais plus que les lithographies. Sur les questions de concurrence entre estampe et photographie, voir notre article “Guerre commerciale, bataille esthétique : la reproduction des œuvres d’art par l’estampe et la photographie, 1850-1880”, *Production-Reproduction*, Bruxelles, *La Lettre volée*, 2001, p. 59-81.
8. Sur Blanquart-Évrard, voir Isabelle JAMMES, *Blanquart-Évrard et les origines de l’édition photographique française. Catalogue raisonné des albums photographiques édités, 1851-1855*, Genève, Paris, Droz, 1981, ainsi que Jean-Claude GAUTRAND et Alain BUISINE, *Blanquart-Évrard*, Douchy-les-Mines, Centre régional de la photographie Nord-Pas-de-Calais, 1999.
9. Inventée en 1798 par Aloys Senefelder, la lithographie est appliquée en France à partir de 1816, lorsque Godefroy Engelmann et Charles de Lasteyrie ouvrent chacun un atelier à Paris.
10. F. WEY, “Publications héliographiques”, *La Lumière*, 17 août 1851, p. 111.
11. *Journal de l’imprimerie*, 8 mai 1852, p. 272, n° 644.
12. Fondée par Adèle Elisabeth Hubert de Fonteny, son ouverture est annoncée dans *La Lumière* du 19 oct. 1851. Située au 72, rue Saint-Nicolas-d’Antin (actuelle portion de la rue de Provence située entre la rue de l’Arcade et la rue de la Chaussée-d’Antin, VIII^e et IX^e arrondissements), elle cesse ses activités courant 1854.

13. Sur ce sujet, voir notre article “La lithographie d’actualité, une forme transitoire. L’exemple de la guerre de Crimée”, *L’Événement. Les images comme acteurs de l’histoire*, Paris, Jeu de paume/Hazan, 2007, p. 50-59, ainsi que, dans le même volume, la contribution de Ulrich Keller, “La guerre de Crimée en images : une comparaison entre les ‘cultures visuelles’ anglaise et française”, p. 28-49.

14. Mme Langlois, lettre du 9 janvier 1856 à J.-C. Langlois. François ROBICHON et André ROUILLÉ, Jean-Charles Langlois. La photographie, la peinture, la guerre. Correspondance inédite de Crimée (1855-1856), Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1992, p. 265. C’est par habitude que Mme Langlois indique « Rittner et Goupil » : en 1856, la raison sociale de la firme est « Goupil & Cie ». Henry Rittner, le premier associé d’Adolphe Goupil, meurt en 1840.

15. Obscurs, et parfois obscurcis : lors des expositions, ces inscriptions et mentions d’édition sont souvent masquées derrière un passe-partout taillé au ras de l’image. Tout se passe comme s’il s’agissait d’oblitérer le fait que ces photographies sont éditées, de nier leur fascinante multiplicité – qui constitue à mes yeux une part importante de leur modernité –, au profit d’une valeur hypothétiquement supérieure de chef-d’œuvre unique, ou, au mieux, d’incunable. Occulter la lettre (pour emprunter le vocabulaire de l’estampe) revient à couper l’image de son contexte de production et de diffusion. Différentes approches de l’histoire de la photographie se lisent ainsi dans des choix muséographiques élémentaires. Loin d’être contradictoires, ces deux points de vue appellent une synthèse qui ne peut qu’enrichir le regard porté sur les photographies, objets complexes s’il en est.

16. Tous deux sont encore en activité aujourd’hui. Voir à leur sujet Agnew’s, 1817-1967, Londres, Agnew’s, 1967 (en particulier l’annexe Agnew’s and Roger Fenton, p. 69-76), ainsi que Art. Commerce. Scholarship. A Window Into the Art World. Colnaghi, 1760 to 1984, Londres, P. & D. Colnaghi Ltd, 1984.

17. Sur Moulin, voir Estelle FREDET, “L’Algérie photographiée”, *Ultramarines*, n° 12-13, déc. 1996, p. 21-31.

18. « Photographies – Une superbe collection d’excellents spécimens de l’art photographique, comprenant des vues de Paris par Bisson Frères ; des vues de Venise ; des vues d’Espagne, d’Allemagne, et de Rome ; des études de paysages par Le Gray et Marville ; des copies de bas-reliefs et de peintures par Bilordeaux. » Annonce publicitaire publiée par Williams, Stevens, Williams & Co., marchands d’estampes et éditeurs, 353 Broadway, New York, *The Crayon*, vol. II, 10 oct. 1855, p. 2 (je traduis). Je remercie DeCourcy E. McIntosh de m’avoir indiqué cette source. Le lecteur américain attentif avait par ailleurs été introduit aux photographies de Fenton par deux entrefilets parus dans le *New York Daily Times* (“Foreign Extracts”, 11 juin 1855, p. 2, et “Affairs in England”, 16 oct. 1855, p. 2).

19. Notice sur la vie de Marc Antoine Raimondi, graveur bolonais. Accompagnée de reproductions photographiques de quelques-unes de ses estampes par M. Benjamin Delessert, Paris, Goupil & Cie, Londres, D. Colnaghi & Co., 1853-1854.

20. Philippa WRIGHT, “Little Pictures: Julia Margaret Cameron and Small-Format Photography”, in Julian COX, Colin FORD (éd.), *Julia Margaret Cameron, The Complete Photographs*, Los Angeles, The John-Paul Getty Museum, 2003, p. 90.

21. Bien qu’elle demeure très précieuse, la seule biographie existante de Gambart (Jeremy MAAS, *Gambart, Prince of the Victorian Art World*, Londres, Barrie & Jenkins, 1975) néglige malheureusement ses activités éditoriales, et laisse la part belle aux faits et anecdotes autour de ce personnage flamboyant. Une étude récente se focalise également sur la seule activité de marchand de Gambart, laissant de côté l’éditeur (Pamela M. FLETCHER, “Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London”, *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n° 1, printemps 2007, revue exclusivement en ligne : http://www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/flet.shtml).

22. Lettre de Gambart à Fox Talbot, 4 novembre 1858, Fox Talbot Museum / Lacock Abbey Collection, Lacock (transcription disponible en ligne sur le site <http://www.foxtalbot.arts.gla.ac.uk>).
23. Un exemplaire de cette publication, conservé à la George Eastman House à Rochester (inv. DT54.D83), comporte une page de titre en anglais ("Egypt, Nubia, Palestine and Syria: photographic pictures collected during the years 1849, 1850 and 1851 by Maxime Du Camp"), avec la mention : « E. Gambart & Co., Publishers, 25 Berners Street, Oxford Street, London ». Aucun autre texte n'est traduit en anglais, à l'exception de listes des planches – en fait, les couvertures des chemises de chaque livraison, conservées lors de la reliure de cet exemplaire. Le Harry Ransom Humanities Research Center at The University of Texas à Austin conserve également une telle chemise pour la 21^e livraison, avec deux des planches correspondantes. Cf. <http://tyler.hrc.utexas.edu/photo/fullDisplay.cfm?CollID=844>
24. Tout naturellement, Lemerrier s'intéresse aux procédés de photolithographie. En 1853, il imprime le Premier Cahier de lithophotographie comprenant six épreuves d'après des clichés de Henry Le Secq. Il élabore lui-même le procédé, avec Lerebours, Barreswil et Davanne. Ce premier (et dernier) Cahier est co-édité par Goupil & Cie et Gide & Baudry, association jusqu'ici inédite, et qui se retrouve autour de cette expérimentation photomécanique. En 1870, Lemerrier rachète à Goupil & Cie une licence d'exploitation de la photoglyptie, dont Goupil a acquis les droits pour la France trois ans plus tôt auprès de Walter Woodbury, son inventeur.
25. Sur Bonfils, voir Carney E.S. GAVIN, *The Image of the East. Nineteenth Century Near Eastern Photographs by Bonfils From the Collections of the Harvard Semitic Center*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1982, ainsi que Andrew SZEGEDY-MASZAK, "Félix Bonfils and the Traveler's Trail through Athens", *History of Photography*, vol. 25, n° 1, 2001, p. 13-43.
26. Très vite, la recherche de la standardisation est une constante chez les éditeurs de photographies. Goupil publie ainsi six séries de reproductions photographiques, normées en termes de dimension, de support, et de présentation typographique. Le standard le plus célèbre est la carte de visite, formule brevetée par Disdéri en 1854, et que reprennent de très nombreux éditeurs et photographes commerciaux.
27. Voir, par exemple, Mary BRODRICK, *Handbook for Travelers in Syria and Palestine*, London, E. Stanford, 1903, p. 410 : « Beyrouth – Photographes : Bonfils est le meilleur, ensuite Dumas et Sarafian. Il y en a beaucoup d'autres, de qualité inférieure. » (« Beirut – Photographers: Bonfils is the best; then Dumas and Sarafian. There are many others of inferior quality. »)
28. Tout comme nombre de grands studios de l'époque, Bonfils est diffusé à Paris par Giraudon dès 1877. Voir à ce sujet Monique LE PELLEY FONTENY, *Adolphe & Georges Giraudon, une bibliothèque photographique*, Paris, Somogy / Bourges, Archives départementales du Cher, 2005.
29. Un recensement à partir des collections américaines en ligne montre que de telles épreuves de Bonfils sont conservées en quantité à la Joseph Regenstein Library, University of Chicago (cf. <http://www.lib.uchicago.edu/e/su/mideast/photo/Jerusalem.html#>) et au Getty Research Institute (Los Angeles).
30. Anonyme, "Death of Charles Taber", *The New York Times*, 18 nov. 1887, p. 8.

AUTEUR

PIERRE-LIN RENIÉ

Musée Goupil